

Arte e politica:
Benedetto Odescalchi (Innocenzo XI)
fra Filippo IV, Carlo II e l'imperatore Leopoldo I

Andrea Spiriti

E' difficile sottrarsi alla suggestione di paragonare l'aulica seriazione dei ritratti di papa Innocenzo XI Odescalchi (da Voet a Morandi, per giungere al monumento funebre ormai settecentesco)¹ con la feroce e geniale caricatura

¹ Cfr. part. F. PETRUCCI: "Monsù Ferdinando ritrattista. Note su Jacob Ferdinand Voet (1639-1700?)", *Storia dell'Arte* 84 (1995), pp. 283-306; F. PETRUCCI: "«Ferdinando de' ritratti» per l'aristocrazia lombarda", *Arte lombarda* 129 (2000), pp. 29-38; M. PIZZO: "Il soggiorno lombardo di Jacob Ferdinand Voet pittore fiammingo", *Arte lombarda* 129 (2000), pp. 44-47; C. GEDDO: "New light on the career of Jacob-Ferdinand Voet", *The Burlington magazine* 143 (2001), pp. 138-144; C. BENOCCHI, T. DI CARPEGNA FALCONIERI: *Le belle: ritratti di dame del Seicento e del Settecento nelle residenze feudali del Lazio*, Roma 2004; M. E. TITTONI, F. BURANELLI, F. PETRUCCI (a cura di): *Papi in posa dal Rinascimento a Giovanni Paolo II*, Catalogo della Mostra, Roma 2004, p. 90; *Papi in posa. 500 years of papal portraits*, Catalogo della Mostra: Washington 2005, Roma 2005, p. 122; F. PETRUCCI: *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando de' Ritratti*, Roma 2005; F. PETRUCCI (a cura di): *Ferdinand Voet: ritrattista di Corte tra Roma e l'Europa del Seicento*, Catalogo della Mostra, Roma 2005; F. PETRUCCI: *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*, Roma s.d., pp. 52, 677, 678, 707, 761. La vasta tradizione iconografica dell'Odescalchi, ovviamente infittita dopo la beatificazione, comprende i paradigmi del Voet (Milano, Museo Poldi Pezzoli; Roma, Palazzo Odescalchi), le derivazioni da quello perduto del Morandi, la versione Sacchetti riferita al Passeri (del che non sono affatto convinto) e le infinite derivazioni, notevoli soprattutto in diocesi di Como. La caricatura berniniana (Leipzig, Museum der bildenden Künste) è ora riedita in *Enciclopedia dei papi*, III, Roma 2000, p. 379; per il tema è classico I. LAVIN: "Bernini e l'arte della satira sociale", in M. FAGIOLO e G. SPAGNESI (a cura di): *Immagini del barocco: Bernini e la cultura del Seicento*, Roma 1982, pp. 93-116. Per la tomba vaticana cfr. ora C. RUGGERO: "«Venimus, Vidimus, et Deus Vicit». Die Erfolge der Lega Santa in einem Relief von Monnot für die Odescalchi", in *Das Bild des Feindes*, Atti del Colloquio Internazionale: Roma 2009, in corso di pubblicazione.

berniniana: eppure quello scheletrico grillo benedicente dal letto è una chiave di lettura per comprendere l'austero e composto ritratto classicista. Alla radice di questa ambivalenza formale ve n'è una più sostanziale: la difficoltà del cardinale e poi del papa Odescalchi di vivere il ruolo del committente in un mondo cambiato rispetto ai fasti della prima metà del Seicento. Molto si è scritto sulle successive crisi del papato²: il crollo del modello francesizzante di Urbano VIII, con quanto di libertà intellettuale vi era implicito; la contestazione violenta dei presunti sprechi di Innocenzo X per la *Eigenplatz*, piazza Navona; l'interruzione forzata dell'attività berniniana nel Vaticano di Alessandro VII a vantaggio del passaggio simbolico, del *pignum* alla Parigi di Luigi XIV³. In altre parole, il primato artistico di Roma che si era codificato all'inizio del XVI secolo doveva registrare la propria fine nel fatidico 1665; ed era inevitabile dovere ripensare ruolo e funzioni della committenza pontificia dopo tale data. Clemente IX aveva in effetti tentato alcune strategie interessanti, dal ribaricentramento liberiano alla diversificazione sulla natia Pistoia⁴ (seguendo, in parte, la premessa alessandrina per Siena); e Clemente X aveva ripiegato sulla tradizione del palazzo familiare⁵, con ottimi esiti senza futuro. Per comprendere le alternative di Innocenzo XI non dobbiamo però trascurare, quasi fosse una semplice premessa, l'attività anteriore dell'Odescalchi: in realtà il giovane milanese in carriera di prelatura, il funzionario pontificio, il vescovo di Novara e il cardinale di curia sono i passaggi elaborativi di una politica culturale che avrà il suo compimento nel tredicesimo da papa.

Benedetto Odescalchi⁶ era nato in una Como vivace di spunti culturali, dove una feconda Maniera dai lunghi esiti coesisteva con le precoci presenze dei

² Dopo la grande silloge di VON PASTOR, sono fondamentali le voci sull'*Enciclopedia dei Papi*, III, Roma 2000, con bibliografia sistematica.

³ Nella vasta bibliografia considero fondamentale D. DEL PESCO: *Bernini in Francia: Paul de Chantelou e il "Journal de voyage du Cavalier Bernin en France"*, Napoli 2007.

⁴ A. NEGRO: *La collezione Rospigliosi: la quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Roma 1999 e 2007; C. D'AFFLITTO, G. ROMEI (a cura di): *Itinerari rospigliosiani: Clemente IX e la famiglia Rospigliosi*, Pistoia 2000; D. ROMEI (a cura di): *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano: su Giulio Rospigliosi (papa Clemente IX)*, Atti del Convegno Internazionale: Pistoia 2000, Firenze 2005.

⁵ *Palazzo Altieri*, Roma 1991.

⁶ Per la biografia, dopo gli atti del processo di beatificazione e la ricca biografia di Von Pastor, è fondamentale F. RURALE: "Innocenzo XI", in *Enciclopedia dei Papi*, Roma 2000, III, pp. 368-389.

grandi lombardi (a cominciare dall'ubiquo Morazzone) e gonzagheschi (Moncalvo in Sant'Orsola); e dove il romanismo si affermerà precoce attraverso la scultura in stucco e la pittura internazionale delle grandi dinastie lacuali, dai Bianchi ai Recchi ai Tencalla. La Milano di sesto decennio dove il presule gioca le sue carte politiche e la sua appartenenza fazionaria è dominata dalla grande figura di Bartolomeo III Arese⁷, il motore di quella straordinaria diffusione classicista alla romana che visualizzava al meglio l'importanza dell'Urbe per le carriere non solo ecclesiastiche dei giovani lombardi; quella Roma dove la *facciòn milanese* era da almeno un secolo un riferimento forte nei sacri palazzi. Occorre appena ricordare come il grande paradigma di palazzo Arese (poi Borromeo) a Cesano Maderno aveva costituito modello e sublimazione di tutti i temi cari alla consorteria: il classicismo romanista, il pansichismo, il ruinismo, ma anche le venature filoebraiche e filoquietiste; né serve rilevare come tale schema, di forte agglutinamento interno al gruppo e d'identità forte verso l'esterno, si sia riprodotto in molti palazzi diffusi nello Stato di Milano, spesso ad opera dei medesimi artisti, ossia i figuristi radunati nella seconda Accademia ambrosiana e il quadraturismo di Giovanni Ghisolfi memore della grande lezione di Salvator Rosa. A Como il 1662 aveva segnato una tappa singolare e potente di questo romanismo: la cappella Volpi in San Donnino⁸, con Alessandro Algardi a realizzare il busto bronzeo del vescovo novarese Ulpiano Volpi (i cui rapporti con l'Odescalchi sono tutti da approfondire) e Giovanni Battista Barberini a coordinare un'impresa di marmi e stucchi per un verso sintesi del romanismo lacuale ma per un altro rielaborazione geniale del paradigma romano della cappella Barberini in Sant'Andrea della Valle. Nel grande sistema costruito dall'Arese, la rete di alleanze familiari comprendeva un nocciolo duro (Omodei, Borromeo, Visconti Borromeo, Archinto) e un progressivo allargamento non solo alla maggioranza del patriziato milanese e quindi del Senato, ma anche ai patriziati delle città principali dello Stato, i cui membri sedevano in Senato e determinavano l'elezione del reggente al madrileno *Consejo de Italia* (il cui presidente onorario, appunto, era l'Arese). A Como, l'alleanza fra Odescalchi, Rezzonico, Parravicini, Volpi, Passalacqua e

⁷ La vasta bibliografia in A. SPIRITI, G. A. LANZARONE (a cura di): *Domus naturae. Repertorio sistematico delle raffigurazioni naturalistiche a palazzo Arese Borromeo di Cesano Maderno*, Varese-Cesano Maderno 2006, pp. 7-50.

⁸ A. SPIRITI: *Giovanni Battista Barberini. Un grande scultore barocco*, San Fedele Intelvi 2005, pp. 119-121, con bibliografia.

Lucini rientrava in questa cooptazione, e lo avrebbe dimostrato rendendo sempre più stretti i rapporti clanici esterni e interni fino al Settecento; del resto il ruolo dell'Odescalchi nella politica aresiana è dimostrato, come meglio non si potrebbe, dal trionfo del suo stemma neopapale sullo scalone d'onore a Cesano⁹, in posizione dominante (ed è caso davvero raro) rispetto allo stesso stemma Arese.

Ma l'adesione alla consorzeria Arese implicava una precisa collocazione non soltanto all'interno del mondo nobiliare milanese, ma nei confronti della stessa Monarchia Cattolica; e questo in anni decisivi. Ho già segnalato in altre sedi¹⁰ come la consorzeria reagisca con vigore alla crisi della fine regno di Filippo IV, in coincidenza con la sconfitta nella guerra franco-spagnola (1659) e con il rischio d'estinzione dinastica rimediato prima con la nascita di Felipe Próspero (1657-1661) e poi con quella di Carlo II (1661-1700); e anzi come proprio il fatidico 1659 della pace dei Pirenei venga scelto per iniziare la qualificazione pittorica di palazzo Arese, tutta giocata sulla profezia virgiliana di una nuova *aurea aetas* basata sul ritorno del Puer-Felipe Próspero e della Virgo Astraea-Marianna d'Austria. Tuttavia la morte di Filippo IV nel 1665 (e all'epoca Odescalchi è un cinquantaquattrenne cardinale di curia) pose con chiarezza il problema successorio, essendo abbastanza evidente l'impossibilità di generare di Carlo II. E' allora che l'ambiente milanese affronta la doppia questione del futuro generale della Monarchia Cattolica e del futuro specifico dello Stato di Milano; ed è palese il riaffiorare di ipotesi diverse (che si succederanno puntualmente nella prima metà del Settecento), dalla fedeltà "a prescindere"

⁹ A. SPIRITI: "La grande decorazione barocca: iconografia e gusto", in *Il palazzo Arese Borromeo di Cesano Maderno*, Milano 1999, pp. 43-188: pp. 62-63.

¹⁰ Cfr. almeno "Problemi di iconologia politica nel secondo Seicento e nel primo Settecento: la consorzeria Arese da Ghisolfi a Tiepolo", *Annali di Storia Moderna e Contemporanea* 10 (2004), pp. 153-170; "La República de las Parentelas, la genesi del classicismo lombardo e l'applicazione dello schema-reggia nel secondo Seicento", in M. L. GATTI PERER, A. ROVETTA (a cura di): *Atlante tematico del barocco in Italia settentrionale. Le residenze della nobiltà e dei ceti emergenti: il sistema dei palazzi e delle ville*, Atti del Convegno di Studi: Milano 2003, *Arte Lombarda* 141 (2004), pp. 112-121; «La vita del conte Bartolomeo Arese» fra ekphraseis e strategie politiche", *Annali di Storia Moderna e Contemporanea* 11 (2005), pp. 85-112; "La consorzeria Arese produttrice consumatrice d'iconografie. Contributo alla politica figurativa nello Stato di Milano in età spagnola e austriaca", in A. SPIRITI (a cura di): *La nobiltà lombarda: questioni storiche e artistiche*, Atti della Giornata di Studi: Brignano Gera d'Adda 2005, Brignano Gera d'Adda 2008, pp. 9-21.

alla Spagna senza considerare primario il dato dinastico; alle mai sopite simpatie sabaude, pur nella consapevolezza dei limiti politico-militari del ducato; alla via austriaca, che peraltro godeva di una preistoria significativa. In effetti già al tempo della lunga crisi 1551-1556 iniziata con la rinuncia di Filippo II all'eredità imperiale e terminata con l'abdicazione di Carlo V e col passaggio definitivo e formale di Milano alla Spagna esisteva all'interno della nobiltà milanese un filone che, forte dei propri legami economici, sosteneva l'ipotesi austriaca¹¹: una consorteria cioè Medici-Taverna-Morone-Gallarati che avrebbe contribuito in modo forte, nel mutare delle contingenze di fine secolo, alla nascita di quella Arese¹²; e una consorteria che nel rimando ideale a Pio IV dichiarava la propria "via di prelatura" come complementare alla fedeltà al *Rey Católico* (visto che non si poteva più contare sul *Kaiser*). Non si dimentichi come il Seicento veda l'infittirsi dei contatti commerciali, dal sale alle merci di lusso (cristalli di rocca, orficerie, antichità) nei due sensi da Milano agli Erblände, alla Baviera elettorale, ai principati ecclesiastici austro-bavaresi; senza contare la presenza massiccia degli artisti dei laghi, che in modo significativo fanno della Mitteleuropa la propria terra di elezione proprio a partire dalla metà del Cinquecento. Il risultato è un'unità linguistica da non sottovalutare, giocata com'è sull'esportazione di un linguaggio pittorico che, basato sul classicismo romanista e in specie ghisolfiano, diventa speculare alle scelte lombarde. In quest'ottica è decisiva la presenza di Carpofo Tencalla¹³, forgiato dall'incontro del morazzonismo aulico di Isidoro Bianchi con il ghisolfismo (e nei cantieri aresiani il giovane è attivo), per giungere già nel 1655 a palazzo Pálffy di Červený Kamen e nel 1659 all'abbazia di Lambach; e per poi fornire (1666-1678) quel geniale ciclo del castello Abensperg Traun di Petronell che per un verso costituisce la sintesi del neoghisolfismo mitteleuropeo negli anni che c'interessano, per un altro stabilizza l'interesse austriaco per l'architettura

¹¹ A. SPIRITI, "Il ciclo Perabò e l'eredità di Carlo V", in *Villa Perabò a Varese*, Varese 2010, in corso di pubblicazione.

¹² Per il passaggio cfr. A. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO: "Españoles y Lombardos en el gobierno del Estado de Milán en tiempo de Federico Borromeo", *Studia Borromaica* 18 (2004), pp. 297-324.

¹³ G. MOLLISI, A. PROSERPI, A. SPIRITI (a cura di): *Carpofo Tencalla da Bissone. Pittura del Seicento fra Milano e l'Europa Centrale*, Catalogo della Mostra: Rancate 2005, Milano 2005.

dipinta che trionferà a breve con l'opera del più dotato allievo di Ghisolfi e protetto di Odescalchi, Andrea Pozzo ¹⁴.

Non è questa la sede per ragionare da un lato sulle continuità quadraturistiche della famiglia Pozzi, dall'altro sui legami tenaci del Pozzo con casa Odescalchi e in particolare con Benedetto e con Livio. Basti ricordare l'interesse del cardinale per il giovane gesuita, la committenze comasche al Pozzo da parte dei nipoti del neo-pontefice, la volontà di quest'ultimo nel volere il Pozzo a Roma, nel sostenerne l'attività pittorica e nel mantenere un contatto con lui persino a prescindere dal generale (casa rarissimo nella storia della Compagnia). In altre parole, artisti come Rosa, Ghisolfi, Tencalla e Pozzo sono sì protetti in generale dalla consorte Aresè, della quale esprimono al meglio la progettualità politica; ma sono anche in specifico contatto (specie l'ultimo) con le scelte di Benedetto Odescalchi, non a caso confermate durante il suo pontificato.

Un altro tema sul quale il presule può aver giocato un ruolo specifico all'interno della comunanza aresiana è il culto mariano, nell'abbinamento tanto caro a Milano fra Immacolata e Assunta ¹⁵. Non occorre certo ricordare come l'Immacolismo costituisca un dato caratterizzante della Monarchia Cattolica di secondo Seicento, fino al voto di sangue; ed ho già documentato come la diffusione dell'iconografia immacolista sia stata notevole a Milano e nello Stato, forte oltretutto delle antiche radici francescane codificate fin di tempi di Sisto IV e visualizzate dal celebre sacello dell'Immacolata in San Francesco Grande con la pala leonardiana della Vergine delle Rocce. Un altro canale di diffusione, già nel senso unificante dei due culti mariani, era stato l'ambito carmelitano, ovviamente filoiberico. Il caso più importante è il sacello della Madonna del Carmelo in Santa Maria del Carmine, dove la statua della titolare congloba le iconografie in esame ed è opera (1676) del Volpino, artista peraltro stimato

¹⁴ In attesa degli atti dei convegni di Valsolda, Vienna e Roma e del volume su Mondovì, i primi due contributi pozziani rimangono E. BIANCHI, D. CATTOI, G. DARDANELLO, F. FRANGI (a cura di): *Andrea Pozzo (1642-1709): pittore e prospettico in Italia settentrionale*, Catalogo della Mostra, Trento 2009, e soprattutto R. BÖSEL, L. SALVIUCCI INSOLERA (a cura di): *Mirabili disinganni: Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709) pittore e architetto gesuita*, Catalogo della Mostra, Roma 2010.

¹⁵ Si veda la sezione lombarda, a mia cura, in A. ANSELMINI (a cura di): *L'Immacolata nei rapporti fra Italia e Spagna*, Roma 2008, pp. 445-526 e in particolare il mio contributo "L'immagine dell'Immacolata a Milano", pp. 447-472.

dall'Odescalchi e adoperato nella sua cappella comasca di San Giovanni Pedemonte (1675), accanto agli affreschi del Montalto¹⁶; si noti per inciso come l'anno della statua milanese sia quello inaugurale del pontificato. La riprova di questi interessi del futuro Innocenzo XI ci viene da una sua committenza diretta: l'*Assunta* di Francesco Cairo nella basilica eponima dell'Isola San Giulio sul lago d'Orta (1662). Ho già ricostruito¹⁷ le complesse vicende del dipinto, ideato da Benedetto e ultimato per volontà di suo fratello e successore Giulio, in un luogo nodale come il feudo vescovile di Orta. Ciò che qui importa è l'iconografia, che unisce *Immacolata* e *Assunta* ma che soprattutto raffigura l'*Immacolata* come *Purissima* in veste bianca e manto blu, secondo l'iconografia iberica. Il dato è importante perchè tale tipologia (perlopiù con l'attributo specifico della croce-lancia in mano al Bambino) diventerà predominante dopo la liberazione di Vienna (1683), la grande impresa innocenziana, e si diffonderà rapidamente, spesso su prevedibile mediazione francescana e in specifico cappuccina, negli *Erblände*, in Baviera e nello Stato di Milano. Cogliere le radici innocenziane di questa diffusione iconografica non vuol dire negarne la complessità e la pluralità di fonti; ma è comunque significativo che l'Odescalchi ne sia un motore non secondario.

Del resto la diocesi novarese aveva visto un controllo consortile impressionante: alla morte del borromaico Carlo Bascapé (1615) si erano succeduti il cardinale Ferdinando Taverna (1615-1619), i due Volpi Ulpiano (1619-1629) e Giovanni Pietro (1629-1636), Antonio Tornielli (1636-1650), i due Odescalchi Benedetto (1650-1656) e Giulio (1656-1666), il teatino Giuseppe Maraviglia (1667-1684), Celestino Sfondrati (1685-1686), Giovanni Maria Visconti (1688-1713) e Giberto Borromeo (1714-1740), dopo il quale l'annessione al Piemonte (1734) segna l'inizio della serie dei vescovi piemontesi. In pratica, la serie consortile è ininterrotta tranne il Tornielli (esponente del cooptato patriziato locale) e il Maraviglia (che pure è teatino, ordine carissimo agli Arese e da loro dominato nella sede milanese di

¹⁶ In attesa del contributo di S. Capelli negli atti del convegno pozziano di Valsolda si veda A. SPIRITI: *Giovanni Battista Barberini...*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷ Cfr. la mia scheda in A. SPIRITI, S. CAPELLI (a cura di): *I David: due pittori tra Sei e Settecento (Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma)*, Catalogo della Mostra: Rancate 2004, Milano 2004, pp. 110-111 e il mio contributo "Salvator Rosa a Milano" in *Salvator Rosa (1615-1673) e il suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale: Roma 2009, in corso di pubblicazione.

Sant'Antonio Abate)¹⁸; in più è rilevante la presenza di due benedettini “neri” come Giulio Arese e Celestino Sfondrati, in un momento in cui la costituenda congregazione cassinese si mostra legata alla politica consortile milanese¹⁹, e di un barnabita (*ordo mediolanensis* per definizione) come Visconti²⁰. D'altro canto è difficile concepire il trionfo classicista dell'ultimo decennio del Seicento (l'Accademia di Corconio di Giorgio Bonola con affiliazioni impressionanti da Pozzo a Maratti; i Quadroni del Duomo, committenza del Visconti che già si era illustrato come iconografo in Sant'Alessandro a Milano)²¹ senza le premesse odescalchiane.

Più “privato” ma dai notevoli echi pubblici appare un filone di committenza odescalchiana già palese negli anni del cardinalato e pedurato durante il pontificato: l'interesse per l'opera pittorica di Jakob Ferdinand Voet. Dando per scontato quanto possa aver favorito l'incontro (la presenza a Roma, il rapporto con Cristina di Svezia e con Decio Azzolini), dobbiamo rilevare l'importanza del fiammingo nella definizione dell'effigie del presule, secondo un paradigma la cui stima d'efficacia è implicita dalla ripresa del modello come ritratto pontificio²². Voet, inoltre, non fu solo il pittore di Benedetto Odescalchi, ma di gran parte della consorteria Arese, con la mediazione precoce di Livio Odescalchi²³. Anche se non è sempre facile distinguere le opere voetiane (com'è

¹⁸ Si vedano i miei contributi: “Istituti di Perfezione a Milano fra Sei e Settecento: scelte artistiche ed architettoniche come strumenti di affermazione politica”, *Cheiron* 43-44 (2006), pp. 303-329; “La fabbrica milanese di Sant'Antonio Abate: novità e proposte”, *Studia Borromaica* 22 (2008), pp. 283-302.

¹⁹ A. SPIRITI: “Daniele Crespi: la conquista del classicismo”, in A. SPIRITI (a cura di): *Daniele Crespi. Un grande pittore del Seicento lombardo*, Catalogo della Mostra: Busto Arsizio 2006, Milano 2006, pp. 29-57.

²⁰ A. SPIRITI: *Sant'Alessandro in Zebedia a Milano*, Milano 1999.

²¹ M. C. SAVOINI: “Accademici di San Luca di Corconio nella chiesa di San Pietro in Carcegna (Novara)”, *Arte Lombarda* 102/103 (1992), pp. 69-74; F. M. FERRO, M. DELL'OMO: *La pittura dei Sei e Settecento nel novarese*, Novara 1996, pp. 73-76; F. FRISONI (a cura di): *Giorgio Bonola e il suo tempo*, Atti del Convegno di Studi: Orta San Giulio 2000, Novara 2002.

²² Cfr. nota 1.

²³ S. COSTA: *Dans l'intimité d'un collectionneur. Livio Odescalchi et le faste baroque*, Paris 2009, e ora il contributo al convegno pozziano di Valsolda. Un ringraziamento all'amica e collega per le preziose conversazioni in materia.

noto, spesso riprodotte da da altri) del periodo cardinalizio da quelle del periodo papale, rimane il fatto della quantità notevole e dell'assoluta continuità cronologica.

E' difficile conciliare queste premesse con la radicata fama del papa "inimico delle arti" diffusa durante il pontificato non solo dagli avversari (il che rientrerebbe in tradizioni secolari) ma dallo stesso interessato e dal suo *entourage*. Gesti come le drastiche limitazioni al carnevale romano, l'esilio per immoralità comminato al Voet, la modestia delle imprese urbanistiche ed architettoniche specie se paragonate con le grandiosità degli immediati predecessori, gli stessi comportamenti privati (la vesti corte di Clemente X riutilizzate, l'autodivieto a passeggiare nei giardini del Quirinale) sono tutti elementi che farebbero propendere per un personaggio sobrio e austero, il "papa minga" della tradizione. Ma penso che la realtà sia più complessa, e coagulabile in alcuni grandi nuclei:

- Risanamento delle finanze pontificie: la brillante committenza dei pontefici precedenti aveva contribuito a creare una pesante passività nelle finanze pontificie; il risanamento di Odescalchi, figlio e nipote di banchieri, non fu totale ma permise comunque una decisa riorganizzazione, che mise in grado il pontefice di adoperare somme cospicue per finanziare la crociata.
- Aiuto ad Austria e Polonia: anche se manca a tutt'oggi un calcolo esatto delle somme versate o messe a disposizione (ed è ovvia la differenza tra finanziamento diretto, concessione di esazione su beni ecclesiastici, rinuncia a tassazione), è evidente che la quantità di denaro fornita a Leopoldo I ed a Giovanni III è impressionante e decisiva per la soluzione del conflitto turco; senza di essa, operazioni come la liberazione di Vienna e la riconquista dell'Ungheria sarebbero risultate impossibili.
- Consapevolezza dell'impopolarità della politica di committenza pontificia: decenni di conflitti sulle ambasciate fino al tracollo berniniano del 1665 avevano dimostrato la sostanziale alterità fra l'autocelebrazione del pontificato e la sua effettiva incidenza (politica, ma anche religiosa come ben dimostrava la crisi giansenista) sulla realtà europea; e la conseguente necessità di ribaricentramento.

- Polarizzazione su scopi civili e condivisi: dopo le critiche non a caso aspre sugli episodi più “privati” della committenza pontificia (piazza Navona *in primis*) era necessario polarizzare l’attenzione su committenze di carattere pubblico, secondo i canoni tradizionali della *beneficentia pontificis erga populum romanum*: e in effetti la fondazione dell’Ospizio di San Michele o i lavori al porto di Ripetta rientrano perfettamente in questo nuovo schema, il cui stile non può che essere austero e funzionalista.
- Valore teatrale di molti gesti: quando Odescalchi indossa le vesti corte di Altieri, Omodei lo rimprovera in concistoro e lui le cambia elogiando la franchezza del vecchio amico ottiene diversi scopi: esaltare l’austerità del papa ma anche il suo rispetto per la parresia cardinalizia, la severità del sovrano ma anche la sua capacità di ascolto dei consiglieri fidati. Tutto questo risponde al gusto barocco per la teatralità più ancora che alla cerimonialità cortigiana.
- Politica dell’immagine pontificia: quanto appena descritto contribuisce a ridefinire l’immagine del pontefice, che si basa sulla sapiente frammistione di spunti diversi dei predecessori: l’abilità amministrativa di Pio IV; l’austerità severa di Pio V (due pontefici, si noti, diversissimi ma accomunati dall’origine nello Stato di Milano); la foga edilizia ma di grande impatto civico di Sisto V. In buona sostanza, si trattava di riesumare modelli deuterocinquecenteschi saltando i primi tre quarti del Seicento, proponendo un modello nella sostanza controriformato che, dopo la parziale ripresa di Innocenzo XII, verrà cassato da quella umanizzazione che parte dagli anticonformismi di Clemente XI per giungere alla bonomia ben calibrata di Benedetto XIV.
- Depolarizzazione: i motivi citati spingono a non concentrare solo su Roma la committenza papale, mantenendola nell’Urbe *con iudicio* per quanto attiene agli scopi elencati; e invece polarizzando su Como, città natale del papa, la committenza privata e sontuosa del pontefice ma anche dei suoi congiunti, a cominciare dal nipote Livio Odescalchi che a Roma dove giocare la parte del maltollerato dallo zio antinepotista.

L'ultimo punto citato introduce un tema ben noto alla propaganda innocenziana, quello della lotta al sistema nepotistico; tema che va di conserva con l'ostentata equidistanza dalle potenze e con la volontà di libertà nella scelta del conclave da parte dello Squadrone volante ²⁴, punto d'incontro forte tra personaggi come Decio Azzolini, Benedetto Odescalchi, Luigi Omodei e Giberto Borromeo. Non è questa la sede per un'analisi di argomenti complessi e spesso di buona bibliografia; basti però sottolineare una netta discontinuità fra le dichiarazioni di principio (e/o di propaganda) e le scelte operative: i cardinali antinepotisti promuovono con stile e accortezza ma anche con decisione la carriera dei nipoti; i cardinali equidistanti hanno congiunti stretti nei più alti *compounds* della Monarchia iberica. Il problema, ovviamente, non è riducibile in termini di dissimulazione più o meno onesta, ma va letto in una prospettiva che faceva della complessità ai limiti della contraddizione il proprio mondo normale. Del resto la stessa identificazione del papato odescalchiano col trionfo di Vienna appare riduttiva e fuorviante rispetto alla grande progettualità politica della quale il pontefice dà prova e che si gioca sull'intero scacchiere europeo, con evidente concatenazione fra il fronte orientale antiturco e quello occidentale antifrancese. Le tappe fondamentali di questa politica possono essere così evidenziate:

- Rafforzamento dell'autorità imperiale negli *Erblände*, nell'Impero e in Italia, usando come mastice la politica antiturca.
- Riconquista dell'Ungheria come baricentro della nuova politica asburgica.
- Abolizione dell'asse Varsavia-Parigi e creazione, attraverso la lega santa, di una Polonia filoasburgica e comunque cointeressata al mantenimento degli equilibri centroeuropei.
- Lotta serrata contro l'egemonia francese, facendo forza sul rinnovato prestigio imperiale e sul suo diretto interessamento nei confronti del *limes* renano, Paesi Bassi spagnoli inclusi.
- Interesse moderato per la questione giansenista (dopo la pace clementina del 1669) e per la cacciata degli ugonotti (1685), al fine di spuntare le armi ideologiche della monarchia francese.

²⁴ G. SIGNOROTTO: "Sui rapporti tra Roma, Stati Italiani e Monarchia Cattolica in «età spagnola»", in C. J. HERNANDO SÁNCHEZ (a cura di): *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la edad moderna*, Atti del Convegno Internazionale: Roma 2007, Madrid 2007, pp. 577-592, con bibliografia.

- Scontro duro e ideologico sulla vicenda delle legazioni.
- Rapporto corretto con la Spagna di Carlo II, con i consueti scontri giurisdizionali ma con la consapevolezza dell'ormai avvenuto declassamento e con la necessità di pensare alla successione.
- Appoggio sotterraneo a Guglielmo III d'Orange contro Giacomo II Stuart, considerando meglio un sovrano calvinista, antifrancese e garante di effettiva tolleranza ai cattolici rispetto a un sovrano cattolico, filofrancese ed elargitore ai cattolici di privilegi pericolosi perchè anticostituzionali.

Anche se l'ultimo punto è, per sua natura, il più dubbio e controverso (e le polemiche recenti non gli hanno certo giovato), risulta evidente l'ampiezza progettuale dell'insieme, e soprattutto il ribaltamento di prospettive: dopo gli anni di ripiegamento e di difensiva che, malgrado qualche sprazzo, avevano caratterizzato la politica pontificia dal 1635 al 1676, abbiamo una vigorosa ripresa di protagonismo, con il papa che conferisce al sacro romano imperatore i mezzi e il prestigio antiturco per battere il re cristianissimo. Ma la vera novità è la percezione della vitalità della leva economica per ribaltare i rapporti di forza: in fondo, la più lucida percezione del significato profondo del *siglo de los genoveses*, ormai tramontato come realtà storica immediata ma valido come paradigma d'intervento. Sarebbe a questo punto il caso (mancano però tempo e spazio) di porsi alcune domande sugli equilibri finanziari dell'Europa di secondo Seicento, senza impietosi attacchi antineoweberiani ma anche con la piena consapevolezza del fatto che le sorti del continente si giocano, e per via finanziaria, non ad Amsterdam o a Londra (e nemmeno a Versailles) ma fra Roma e Vienna (e al limite Varsavia). In questo contrasto serrato la più semplice arma ideologica era l'omologazione dei nemici del papato nel concetto omnicomprendente di "infedele", con giochi di rimando singolari. Così (cito a titolo esemplificativo) nel 1669 Giovanni Ghisolfi può effigiare, nella *Eigenkirche* milanese di Santa Maria della Vittoria, la *Liberazione di san Pietro dal carcere* con allusione alle difficoltà di Alessandro VII²⁵; nel 1674-1675 Carpofoforo Tencalla può epitomare la storia europea contrapponendo la battaglia di Clavijo a quella

²⁵ A. SPIRITI: "La cultura del Bernini a Milano: Santa Maria della Vittoria 1655-1685", *Arte Lombarda* 108/109 (1994), pp. 108-114.

di Lepanto nella Dominikanerkirche di Vienna²⁶; nel 1678 i Legnani possono raffigurare, nel ciclo antoniano in San Francesco di Saronno, Ezzelino III da Romano col turbante, unendo la rilettura dello scomunicato duecentesco con l'allusione al Cristianissimo "peggio del turco"²⁷.

Le armi figurative al servizio del pontefice nell'Urbe sono quelle già sperimentate da cardinale: i ritratti di Voet del papa e della sua corte, la grande attività di Andrea Pozzo, l'appoggio generale al classicismo; ma ognuno di questi aspetti richiede alcune precisazioni. La produzione voetiana, oltre alle consuete trasformazioni in papali delle iconografie cardinalizie dell'Odescalchi, ha un punto di forza nel singolare *Ritratto di Giuseppe Parravicini* oggi nella collezione dell'Ospedale Maggiore di Milano²⁸: un dipinto sul quale le proposte attributive si sono succedute a ritmo vorticoso (Van Dyck, Nuvolone, Velázquez, Voet), per tentare di rendere conto sia dell'alto livello formale sia della cifra stilistica non del tutto decifrabile a vantaggio della pur oggi prevalente referenza voetiana. Per la datazione, gli stretti legami dell'effigiato col mondo innocenziano rendono plausibile uno spostamento cronologico verso il 1676 anziché il proposto 1670-1675: penso infatti che sia meglio pensare al periodo in cui il Parravicini diviene tesoriere generale, posizione delicatissima per la politica dell'Odescalchi. Quanto agli evidenti rapporti con la ritrattistica aulica iberica, penso che non vi sia solo una consonanza formale, ma una precisa volontà ideologica: Parravicini è un esponente della linea peraltro maggioritaria della 'famiglia' papale, filospagnola anche se consapevole dei limiti di potenza del *Rey Católico*. Non si può a questo punto non evocare (e non solo come *terminus ante quem*) l'esilio imposto al Voet per lo scandalo dei *Ritratti di belle* esposti in casa Colonna: uno scandalo che nella sua scansione (fuga a Como a lavorare per Livio Odescalchi e realizzare altri cicli di belle; ritorno dopo appena un anno; ripartenza per Como nel 1680) è troppo orchestrato per essere vero, troppo simile ai "rifiuti" pilotati da Scipione Borghese per le opere del Caravaggio.

²⁶ G. MOLLISI: "L'opera a fresco di Carpofoforo Tencalla", in G. MOLLISI, A. PROSERPI, A. SPIRITI (a cura di): *Carpofoforo Tencalla da Bissone...*, op. cit., pp. 59-116: p. 78.

²⁷ A. SPIRITI: "Catalogazione del patrimonio figurativo", in *San Francesco di Saronno nella storia e nell'arte*, Milano 1992, pp. 183-269: pp. 253-262.

²⁸ A. MORANDOTTI in F. FRANGI, A. MORANDOTTI (a cura di): *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, Catalogo della Mostra: Varese 2002, Milano 2002, pp. 222-223.

In altre parole, il gioco di papa Odescalchi appare raffinato: l'artista è sì cacciato da Roma (confermando così l'austerità e la severità del pontefice) ma spedito a lavorare per il nipote sullo stesso tema (nuovissimo per Como), negli stessi anni in cui Livio è chiamato, insieme al cugino Antonio Erba, a gestire l'operazione contraria per Andrea Pozzo. Credo di aver ormai dimostrato²⁹ come l'arrivo nell'Urbe del pittore gesuita sia certamente voluto dai vertici della *Compañia* e frutto di un delicato dialogo coi potentati settentrionali, a cominciare dai Savoia; ma sia anche gesto forte del papa, che appare in varia misura presente nell'attività del nostro fino al 1689. La presenza, discreta ma costante, del pontefice dietro la grande progettazione pozziana di ottavo e nono decennio (il corridoio ignaziano alla casa professa, 1682-1686; la cappella della Vigna Balbina, 1685 ca.; l'apparato delle quarant'ore con le *Nozze di Cana* al Gesù, 1685; il grande ciclo di Sant'Ignazio, 1685-1694) basta da sola a smentire l'automitizzazione dell'*inimicus artium*, ma al tempo stesso proprio tale discrezione spiega il mito come tecnica comunicativa nuova rispetto alle scelte dei predecessori; e ad altro livello s'inserisce nella consueta tematizzazione della Prudenza come virtù massima³⁰. La scelta contemporanea di Pozzo e di Voet dimostra poi l'indirizzarsi dei gusti pontifici in direzione di un classicismo razionale e matematizzante *versus* una precisa indagine nordica che avevano due elementi in comune: da un lato le radici lombarde, in uno Stato di Milano dove la *mathesis* regnava da secoli nell'architettura funzionalista della linea Lombardino-Mangone, con le ovvie conseguenze a Roma (Borromini) e in attesa dei risultati settecenteschi (Pietrasanta, Croce, Merlo), e dove la cultura fiamminga era di casa; dall'altro la comune tendenza scientifica all'osservazione precisa e distinta, non casuale in un momento che, superata la crisi galileiana, intendeva proporre un accettabile *modus vivendi* alle epistemi, con gesti obiettivamente distensivi come l'edizione bolognese nel 1655 delle opere del pisano. Fra Pozzo e Odescalchi, poi, c'è in comune il gusto per il paradosso (visivo o religioso non importa), per l'estremizzazione della prospettiva come

²⁹ A. SPIRITI: "Le radici lombarde dell'attività romana di Andrea Pozzo", in R. BÖSEL, L. SALVIUCCI INSOLERA (a cura di): *Mirabili disinganni: Andrea Pozzo...*, op. cit., pp. 63-70; e cfr. nota 14.

³⁰ C. CONTINISIO: "Una, nessuna, centomila: riflessioni attorno a storiografia e prudenza d'antico regime", *Annali di Storia Moderna e Contemporanea* 3 (1997), pp. 319-348.

dell'ascesi; e non è casuale che lo stesso Stato di Milano produrrà pochi decenni dopo i geniali, funambolici paradossi euclidei di Giuseppe Saccheri SJ.

La più generale propensione del pontefice e del suo entourage verso un classicismo ben avvertibile negli anni della progressiva affermazione del Maratta trova compendio in un'operazione direttamente guidata da uno dei più intimi amici del papa: il cardinale Luigi Alessandro Omodei nella fabbrica 'nazionale' lombarda dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso ³¹. Non è questa la sede per ripercorrere ancora una volta la trasformazione che, mecenate e architetto il presule, vede l'edificio cinquecentesco affiancato dalla nuova, grande basilica e dai palazzi della confraternita e del primicerato. Mi limito a ricordare come la fase odescalchiana vede succedersi la grande campagna ad affresco (Giacinto Brandi dal 1671 al 1679 sulle volte centrali; Paolo Brozzi dal 1677 al 1680 per l'apparato decorativo; Paolo Albertoni, Gerolamo Troppa, Giovanni Battista Beinaschi, Carlo Assenzi, Giovanni Battista Boncore, Luigi Garzi, Lodovico Gemignani, Fabrizio Chiari, Francesco Rosa, Pio Paolini dal 1677 al 1681 sulle volte laterali) e in scultura (Cosimo Fancelli, Francesco Cavallini e Gerolamo Gramignoli dal 1677 al 1680 per gli stucchi di navata e presbiterio; ancora il Cavallini dal 1679 al 1682 per le statue dei pilastri), per poi completarsi con la facciata omodeiana (1682-1685) e con la pala maggiore di Carlo Maratta, commissionata nel 1685 e messa in opera solo dopo la morte del presule, nel 1690. In parallelo va collocato il ciclo di affreschi nella cappella primicerale, eseguiti verso il 1677 dal Gemignani, e quello decorativo nell'intero palazzo, opera del Brozzi. Anche se l'impresa figurativa venne iniziata sotto il pontificato di Clemente X e finì sotto quello di Alessandro VIII, gli anni di Odescalchi ne segnano il culmine e gran parte della realizzazione: qui, in un grande cantiere romano, il classicismo celebra i propri articolati trionfi, con un piano iconologico e icnologico, oltretutto, che lo inserisce con forza nei contrasti fra ambasciate, a tutto vantaggio del *Rey Católico* e in chiara contrapposizione con la chiesa francese di Trinità dei Monti.

Le vicende dell'architettura in età odescalchiana vedono il prevalere del rancatese –dunque un sottocenerino condioocesano e quasi conterraneo del papa–

³¹ A. SPIRITI: "Luigi Alessandro Omodei e la riqualificazione di S. Carlo al Corso: novità e considerazioni", *Storia dell'Arte* 84 (1995), pp. 269-282; "La chiesa nazionale lombarda dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso nella seconda metà del Seicento: strategie urbane per la Monarquía Católica", in C. J. HERNANDO SÁNCHEZ (a cura di): *Roma y España...*, op. cit., pp. 875-886.

Carlo Fontana (1638-1714)³², membro della grande stirpe ticinese e in buona misura erede dell'organizzazione berniniana, consacrato nel 1686 dalla nomina a principe dell'Accademia di San Luca. Durante il pontificato di Innocenzo XI, il ritorno del Fontana dal viaggio veneziano (1679) lo vide gestire a Roma imprese come la facciata della chiesa generalizia servita di San Marcello al Corso (1682-1683) per il cardinale Omodei; la cappella Cybo in Santa Maria del Popolo (1682-1687), per i cardinali Lorenzo e Alderano amici ed elettori dell'Odescalchi; e in contemporanea iniziare i contatti con Carlo IV Borromeo Arese³³ (nipote del grande Bartolomeo III Arese) che avrebbero portato al *tour* lombardo del 1688-1689 punteggiato dai progetti per palazzo Borromeo all'Isolabella, per Milano (facciata del duomo, facciata di San Francesco Grande, palazzo Corbella), per Como (cupola del duomo), per Bergamo (duomo), per Lodi (interventi all'Incoronata), tutte imprese collegabili direttamente agli Odescalchi o alla consorteria. Vi è del resto una diretta committenza papale, non eseguita –come molte delle opere citate– ma nodale: il progetto di un'*ecclesia martyrum* all'interno dell'anfiteatro flavio. L'idea è

³² Fra la sintesi iniziale A. BRAHAM, H. HAGER: *Carlo Fontana: the drawings at Windsor Castle*, London 1977, e quella finale H. HAGER: "Carlo Fontana", in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, Milano 2003, I, pp. 238-261, sono numerosi e fondamentali i contributi di Hellmut Hager. Si vedano almeno: "La facciata di San Marcello al Corso: contributo alla storia della costruzione", *Commentari* 24 (1973), pp. 58-74; "Carlo Fontana's project for a church in honour of the 'Ecclesia Triumphans' in the Colosseum", *Rome Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1973), pp. 319-337; "Carlo Fontana and the Jesuit Sanctuary at Loyola", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37 (1974), pp. 280-289; "Carlo Fontana e l'ingrandimento dell'Ospizio di S. Michele: contributo allo sviluppo architettonico di una istituzione caritativa del Tardo-Barocco romano", *Commentari* 26 (1975), pp. 344-359; "A proposito della costruzione della facciata di San Marcello al Corso e delle traversie collegate al compimento della decorazione scultorea dovuta ad Andrea Fucigna", *Commentari* 29 (1978), pp. 201-216; "Andrea Pozzo e Carlo Fontana, tangenze e affinità", in A. BATTISTI (a cura di): *Andrea Pozzo*, Milano 1996, pp. 235-252; "La cappella Cybo", in I. MIARELLI MARIANI, M. RICHELLO (a cura di): *Santa Maria del Popolo: storia e restauri*, Roma 2009, pp. 639-658; "Carlo Fontana e i suoi allievi: il caso di Johann Bernhard Fischer von Erlach", in M. FAGIOLO, G. BONACCORSO (a cura di): *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Roma, 2008, pp. 237-256. Si veda ora la sintesi biobibliografica di E. VILLATA: "Carlo Fontana", in *Svizzeri a Roma: Arte e Storia* 8/35 (2007), pp. 250-259.

³³ C. CREMONINI: *Ritratto politico cerimoniale con figure: Carlo Borromeo Arese e Giovanni Tapia, servitore e gentiluomo*, Roma 2008, con bibliografia.

notevole sia per la radicalità dell'innesto nell'arena del monumento antico, reinterpretato con forza in termini cristiani a costruzione del mito di lunga e perdurante efficacia, sia per la sottile dialettica fra la pianta centrale della progettata chiesa e l'ellissi del Colosseo; quasi l'epitome delle discussioni bisecolari sulla basilica vaticana. Tutto questo si poneva certo in un'ottica di lungo respiro, ma aveva un rimando specifico nella cristianizzazione della classicità che era stata obiettivo non secondario della grande politica architettonica e figurativa di Sisto V Peretti. Alle linee funzionaliste e operative di tale progettualità si riallaccia anche l'inizio progettuale per l'Ospizio di San Michele a Ripa Grande (1686, su iniziativa di Tommaso Odescalchi), oggetto peraltro di una polemica con Andrea Pozzo in materia di primato ideativo³⁴; ed è già sintomatico che due dei massimi artisti odescalchiani quali Fontana e Pozzo siano stati coinvolti. Il progetto (dalla nota e complessa attuazione settecentesca) è in perfetto parallelo con la politica delle grandi monarchie coeve, sia pure calcando sui temi caritativi ed educativi anziché su quelli del grand emprisonnement; e risponde alla politica di passaggio dalla magniloquenza di imprese fastose all'euerghesia del sovrano pontefice. A riprova di come i rapporti coi gesuiti fossero articolati (e quindi non riducibili allo scontro col Pozzo) abbiamo nel 1681 il progetto del Fontana per il santuario di Sant'Ignazio a Loyola: luogo d'indubbia potenza simbolica per la *Compañia*, conglobante la grande chiesa e la torre natale del fondatore dell'Ordine, in una logica che solo la dislocazione geografica esime da imbarazzanti raffronti, sia pure in scala, con la fabbrica regia dell'Escorial; e che è invece connessa strettamente alle esperienze berniniane dell'Assunta ad Ariccia e di San Tommaso di Villanova a Castelgandolfo. Altrettanto significativa appare l'esperienza somasca del Collegio Clementino, istituzione creata da Clemente X, perfezionata da Innocenzo XI e compiuta da Clemente XI: la cappella viene costruita dal Fontana nel 1686-1687 e sarà ultimata anni dopo dalla pala di Ludovico Antonio David³⁵. La scelta di due artisti dei laghi, in sé, potrebbe essere casuale; ma la compresenza di un papa comasco e di un Ordine di origini

³⁴ R. CURCIO: "Carlo Fontana e Andrea Pozzo. La Casa correzionale dell'Ospizio di S. Michele a Ripa grande", in *Svizzeri a Roma: Arte e Storia* 8/35 (2007), pp. 236-249; cfr. nota 32.

³⁵ S. CAPELLI: "David padre e figlio. Qualche aggiornamento sui pittori Lodovico e Antonio David di Lugano", in *Svizzeri a Roma: Arte e Storia* 8/35 (2007), pp. 224-233, con bibliografia.

lariane rende il quadro probabile, tantopiù che il Sei e il Settecento vedono un infittirsi delle presenze somasche nelle aree interessate ³⁶, coi capisaldi a Somasca di Vercurago, Como e Lugano. D'altronde il collegio, con la sua logica educativa superiore alle istanze medie, ben s'inseriva nella stessa logica dell'Ospizio di San Michele.

Se quelle finora abbozzate sono le scelte della committenza a Roma del papa e dei suoi amici, a Como la strategia familiare degli Odescalchi (in grado così di eliminare sospetti di nepotismo, e al contempo agendo su di una quasi *Eigenstadt*) si gioca su altri parametri. Anche se oggi è solo intuibile la fitta rete di palazzi e ville che coinvolgevano la città e le sue vicinanze, spesso riformati nel Settecento, e non sono quindi più ammirabili complessi come la 'sala delle belle' di Voet a imitazione di quelle romane in villa Odescalchi Coopmans de Yoldi, rimangono però altri nuclei: palazzo Odescalchi Pedraglio ³⁷ con gli stucchi di Giovanni Battista Barberini e gli affreschi dei Recchi, Santa Cecilia ³⁸ con gli stucchi del Barberini, gli affreschi di Andrea Lanzani, le pale di Francesco Innocente Torriani e di Filippo Abbiati. Ho già dedicato altri contributi alla complessa iconografia di questi cicli, apportatori nella città lariana di un classicismo romanista di piena consapevolezza. Mi limito qui a rilevare l'iconografia imperiale di palazzo Odescalchi, con l'esaltazione sullo scalone dell'*Aquila* araldica, e la sua presenza nella sala di Costantino (dal ciclo ovviamente evocativo) sopra la *Chiesa* che, assistita dal *Leone* Odescalchi, sta schiacciando il *Turco*. Del resto, alla vittoria viennese ed alla riconquista dell'Ungheria è dedicata, sia pure con una trama più sottile di allusioni veterotestamentarie, la volta cecilianica. Abbiamo allora la visualizzazione della crociata in termini decisamente filoimperiali: nella sua città, prossima ad affrontare per la sua parte la prevedibile crisi dinastica della *Monarquía Católica*, il pontefice abbozza, sotto le speci della guerra di religione, la successione austriaca alla guida della casa d'Asburgo e del fronte antifrancese. Non a caso la stessa carta polacca, utilissima durante la guerra, non è evocata: la debolezza costituzionale della *Rzeczpospolita* con monarca elettivo rendeva

³⁶ M. BONA CASTELLOTTI: "Petrini e i committenti nel clima della cultura filosofico-scientifico del primo Settecento", in R. CHIAPPINI (a cura di): *Giuseppe Antonio Petrini*, Catalogo della Mostra: Lugano 1991, Milano 1991, pp. 75-79.

³⁷ A. SPIRITI: *Giovanni Battista Barberini...*, *op. cit.*, pp. 230-232, con bibliografia.

³⁸ Ivi, pp. 233-243, con bibliografia.

Giovanni III un interlocutore stimato ma temporaneo, e oltretutto sottoposto a periodiche tendenze filofrancesi. Così a Como il rapporto privilegiato con Leopoldo I è effigiato con chiarezza, in perfetta coerenza con le scelte politiche e religiose del papato Odescalchi; del resto il tema della crociata ha numerosi echi territoriali, a cominciare dalla chiesa di Sant'Antonio Abate in San Fedele Intelvi³⁹ (terra dunque di artisti, cuore della regione dei laghi) dove proprio il Barberini effigia un *Angelo* con la cornucopia dalla quale fuoriescono indulgenze e *cruzados*. Per realizzare queste politiche culturali, Innocenzo XI aveva a disposizione due nipoti: l'alternativa 'laica' di Livio Odescalchi (e in misura minore di Antonio Erba) per realizzare la cintura di ville e il riassetto dei palazzi urbani; e quella 'religiosa' di Maria Quintilia Beatrice Rezzonico Odescalchi, superiora di Santa Cecilia e futura zia di Clemente XIII. Ancora una volta, quindi, la famiglia pontificia realizzava una politica culturale; ma, ben lontana dagli stilemi classici del piccolo nepotismo poteva esercitare liberamente il proprio primato non nei conflitti della Roma papale, bensì nell'appropriazione (discreta e persuasiva) dell'immagine della *Geburtsstadt* comasca; ancora una volta a testimonianza dell'acuta e sottile politica culturale del *nemico delle arti*.

³⁹ A. SPIRITI: "La chiesa parrocchiale di Sant'Antonio Abate in San Fedele Intelvi: novità e problemi", *La Valle Intelvi* 12 (2007, ed. 2009), pp. 37-46.